# Arte, Contos e Mito: Estudos Sobre o Popular

MARIA LAURA V. C. CAVALCANTI
Instituto Nacional do Folclore/RJ

A área de estudos sobre folclore, intrinsecamente interdisciplinar, sempre manteve com a antropologia estreitas relações, quer de cordialidade quer de um certo estranhamento mútuo. A idéia de se fazer uma resenha sobre alguns dos trabalhos editados através do Prêmio Sílvio Romero de monografias sobre folclore e cultura popular brasileiros, do Instituto Nacional do Folclore/Fundação Nacional de Arte, para o *Anuário Antropológico,* situa-se, pois, nesse diálogo. É também uma oportunidade de refletir sobre o que tem sido premiado por um concurso de monografias sobre folclore, coordenado por uma antropóloga, e cujas comissões julgadoras compõem-se de antropólogos, folcloristas, estudiosos de literatura, especialistas em educação popular, entre outros. O Concurso Sílvio Romero e suas edições existem desde 1959, promovidos pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Assumi sua coordenação em 1984. De lá para cá, foram editados também *Beiradeiros do Baixo-Açu* (Prêmio 1986), de Nazira Abib Vargas, editado em 1987; *O recado das festas* (Prêmio 1987), de Sérgio Alves Teixeira, e *Tradições populares na belle époque carioca,* de Mônica Pimenta Velloso (menção honrosa de 1987), ambos editados em 1988. Editaram-se também nesse meio tempo *Repente e cordel: literatura popular em versos na Amazônia,* de Vicente Salles (Prêmio 1981) e *Alimentação e folclore,* de Mário Souto Maior (Prêmio 1979). As edições das monografias premiadas encontram-se hoje atualizadas. Talvez valesse a pena fazer-se um exame crítico do conjunto.

Selecionei para este comentário três livros: *Balão no céu, alegria na terra,* de Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro (Cadernos de Folclore nº 35, editado em 1985. Menção Honrosa-84); *Conto popular e comunidade narrativa,* de Francisco Assis de Souza Lima (Prêmio Sílvio Romero, 1984, editado em 1985); *Mito e poesia popular,* de Lêda Tâmega Ribeiro (Prêmio de 1985, editado em 1987).

Um primeiro ponto a ressaltar é que os três são produtos de dissertações de mestrado. O *Balão no céu* foi originalmente dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Conto popular,* uma dissertação de psicologia social, apresentada à USP; *Mito e poesia popular,* dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade de Brasília. Comento a seguir cada um deles individualmente, retomando no final o seu conjunto.

A obra *Balão no céu, alegria na terra* propõe-se a analisar a 'arte dos balões' como expressão cultural que prolifera na cidade do Rio de Janeiro desde 1960, tendo como base um tipo de organização social particular: as turmas ou equipes de baloeiros. No exame da arte dos balões, das redes de relações sociais e das representações a elas associadas, a autora constrói sua hipótese central com base nas formulações de Clifford Geertz, qual seja: o entendimento da arte do balão como um dos meios através do qual determinados indivíduos e/ou grupos expressam sua participação em um sistema de relações simbólicas.

O balão é um elemento tradicional dos festejos juninos. Encontra-se aqui a única referência à área de estudos de folclore. A autora aponta, nos estudos sobre festas juninas, a ausência de preocupação com o significado dessas festas para aqueles que as vivenciam, e que a análise 'contextualizadora' proposta vem suprir. Expressa-se aqui um dos motes da abordagem antropológica: a ênfase na perspectiva nativa, o resgate do sujeito do discurso chamado, dessa maneira, a participar, através das lentes do 'outro', do resultado interpretativo desse encontro.

Oriundo dessa tradição popular, onde ocupa o lugar de mediador entre o leigo e o santo, levando a este último recados e pedidos, o balão sofre, nos últimos anos, nos subúrbios da zona norte carioca, uma evolução que o torna em certa medida independente desse contexto de origem. Cria, por assim dizer, um universo próprio, onde a idéia de 'arte' e a formação de turmas de baloeiros são centrais. Os balões assumem grandes dimensões. Motivos, formatos, decorações se inovam. Com o aumento do tamanho, surge no final da década de 1950 a 'armação', ou a cangalha de fogos, que exige um papel mais resistente, requerendo um aprimoramento da técnica e acarretando a ênfase na sua dimensão de 'arte'. Rompendo com o ciclo das festas juninas, o balão passa a ser solto em outras festividades, em comemorações de nascimento e mesmo luto. O próprio fato de o lançamento ser mais freqüente no mês de junho deve-se, segundo seus produtores, aos ventos fracos, característicos da época, que propiciam melhores condições para a soltura.

A noção de arte é uma das categorias chaves nesse universo, constituindo, ao que tudo indica, um dos critérios próprios aos grupos de baloeiros na construção de hierarquias internas de prestígio. As turmas distinguem, para começar, o *baloeiro* do *balãozeiro,* este último, o fabricante de 'Maria Preta', balão confeccionado sem técnica e sem segurança. O universo do baloeiro caracteriza-se por um processo de aprendizagem decorrente de uma longa prática de transmissão oral no seio familiar. Nele a figura dominante, aparentemente, é a do artista, aquele que dispõe de técnica e habilidade para fazer o balão com 'arte', aquele que "tem uma idéia e transporta ela para o papel", "...o cara que conseguir fazer aquilo demonstrou ali uma arte [...]" (:37).

As turmas de baloeiros organizam-se em torno de um processo centrado em três momentos:

1) *a confecção,* que leva de dois a seis meses, em que os participantes encontram-se à noite e nos fins de semana, e envolve a constituição de liderança, compromissos e alianças espontâneas na rede de parentesco, amizade e vizinhança aí reafirmadas; 2) *o lançamento,* momento ritual privilegiado, desprovido como os demais de qualquer contrapartida financeira, em que estão em jogo sentimentos de vitória e derrota, quando a dimensão emocional do projeto dos baloeiros atinge seu clímax. Como diz um dos informantes da autora: "Fazer balão é ciência, soltá-lo, sabedoria"; 3) *a captura,* o último momento, opõe-se ao da confecção que, organizado em torno da 'arte', enfatiza a solidariedade, a amizade, os compromissos internos ao grupo e as suas alianças. As razões explícitas da valorização da captura são a possibilidade de uso do material, o relançamento do balão, a diminuição dos riscos de incêndio e, para alguns, a emoção e o prazer. Pegar um balão também requer 'arte'. A autora enfatiza a competição e a *disputa aí reveladas entre as turmas, o lado 'obscuro' do processo:* "Agora, as pessoas não estão mais reunidas para criar, 'falar de amor', e sim dispostas até a 'lutar' para conseguir seus objetivos" (:52). Há referências a grupos que saem armados. Existe, contudo, aqui também, um código de colaboração entre estes: muitas vezes, um balão capturado é devolvido ao grupo que o confeccionou, ou os dois participam juntos de seu relançamento.

Finalmente, o último capítulo propõe que se veja o balão como uma expressão do *ethos* e da visão de mundo de grupos da zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Um ponto importante é a não-internalização, por parte destes, das acusações feitas pela sociedade abrangente à prática do balão. Ao contrário, enfatiza-se a sua relação com uma tradição popular que valoriza a arte, o compromisso com a comunidade. A análise da autora caminha junto com essa visão dos grupos sobre si mesmos. Trata-se de um universo relacional domina-

do pelo grupo e pela família: as possibilidades de individuação ocorrem nas redes de relação aí engendradas. O universo do balão, propiciando alianças entre pessoas de diferentes camadas, credos, partidos, representa "uma das dimensões, presentes na sociedade moderna, que é mais enfatizada nas sociedades mais tradicionais: a valorização das relações sociais, das alianças em detrimento da importância.do indivíduo" (:77). Para os baloeiros representa "o modo de vida autêntico carioca" em oposição à "interferência estrangeira" que caracterizaria o modo de vida cosmopolita da zona sul.

O trabalho demonstra a contribuição do enfoque antropológico acerca de um assunto que tem como base um tema clássico do folclore – os festejos juninos. Pergunto-me se nessa história do desenvolvimento do balão que nos é narrada, isto é, a da sua progressiva independência com relação aos festejos juninos, não está em jogo um processo de 'modernização' de determinadas camadas dos subúrbios cariocas. O texto não indaga propriamente sobre isso, mas do pequeno balão, mediador dos pedidos do indivíduo para o santo, dentro de um universo de representações dominado pela religião, que chama a atenção por sua laicização. O grande balão parece guardar daquele universo o seu potencial simbólico de mediação, de elemento de troca – agora entre grupos da zona norte e a cidade como um todo – de seus fabricantes a seus admiradores que o vêem passeando solene e livre nas noites límpidas de junho: "É através de sua 'arte' que os baloeiros podem retribuir e compartilhar da mesma emoção e prazer estético (principalmente visual) que o balão oferece, ao dar um show para todo o bairro e a cidade" (:76). Fica a curiosidade, dado o lugar central que a categoria 'arte' ocupa no universo do balão, de um aprofundamento de seus sentidos na reflexão que sobre ela essa prática realiza.

O *Conto popular e comunidade narrativa* tenciona, como o título indica, examinar o conto popular no contexto da relação estabelecida entre contador e público, através de "um levantamento sistemático de contadores, repertório, histórias de vida, exame da prática de contar e da atualidade da memória no Cariri cearense".

Um primeiro ponto a destacar é o seu relacionamento com a área de estudos de folclore. Diversamente do que ocorre com freqüência nos estudos antropológicos que, quando a mencionam o fazem sentido de marcar uma diferença, de contrapor-se, a postura aqui é a de identificação de interlocutores que participam, de alguma maneira, de uma mesma tradição de estudos. Na breve introdução à bibliografia teórica sobre conto popular, o autor comenta:

> Três marcos se destacam nas figuras de Sílvio Romero, Luís da Câmara Cascudo e Théo Brandão, cuja obra só parcialmente encontra-se editada. A primazia e o mé-

> rito de coletores é comum aos três, destacando-se o terceiro por sua melhor instrumentação e pela introdução sistemática, no Brasil, do método instituído por Aarne Thompson (: 20).

O foco da análise é um universo de 37 contadores e dos contos identificados regionalmente como histórias de Trancoso. Contador é aquele que é reconhecido pela comunidade como tal e seu ofício, no Cariri, é uma atividade não-remunerada, embora exija um fazer artesanal – empenho, técnica, estilo, singularidade e talento na repetição.

A postura teórica, sintetizada no conceito de comunidade narrativa, enfatiza o ato de contar como "um processo de transmissão da memória popular no qual contador e público são objeto e sujeito mutuamente, ativos e necessários" (:26). E ainda:

> A personalidade do narrador se afirma e se alarga na hora de contar [...]. Não falará o conto se não houver um meio que o solicita. Se é para este meio que se dirige, só falará bem, enquanto integrar sua experiência cotidiana, religando-a às fronteiras da grande memória: a memória da tradição (: 55).

A história de Trancoso, portanto, é "lazer, e é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se e circula como um objeto sem preço, um bem comum, um valor de estimação" (:54).

O universo do popular, por sua vez, é circunscrito ao "seio de uma classe subalterna, o que, evidentemente, não implica que a prática e a memória do conto não fluam através de diferentes estratos sociais" (:54).

A meu ver, um dos problemas que o livro, com todo seu interesse, apresenta é a fragmentação das questões abordadas ao longo do texto: são indicadas aqui, mencionadas acolá, retomadas mais adiante, mais desenvolvidas em alguns pontos. É o que ocorre com o que me parecem ser os dois eixos centrais da argumentação: 1) o da definição e do tratamento do campo narrativo das histórias de Trancoso que constituem o objeto empírico da análise; 2) o da questão da memória popular e toda a discussão de um processo de transformação social aí envolvido, que remete, em alguma medida, à noção de 'comunidade'. Retirei, portanto, dos diferentes itens e capítulos, os trechos que compõem o que chamei acima de eixos, e alinhavo com eles o desenrolar deste comentário.

1) *A delimitação do* corpus

O autor inicia a definição de seu campo narrativo com a citação de um informante que diz: "História de Trancoso, geralmente é uma espécie só. Não se

pode acreditar nela toda. Envolve encantamento, reinado, o herói, e envolve também, por exemplo, a incumbência de uma viagem" (:57). Refere-se ao livro *Contos e histórias de proveito e exemplo,* de Gonçalo Fernandes Trancoso, natural de Trancoso, Portugal, autor do século XVI, cujas obras gozaram de intensa popularidade naquele século e nos dois seguintes. Sua circulação no Brasil é inegável, três de suas narrativas integram o *corpus* levantado no Cariri. Embora raros informantes conhecessem o livro ("Eu penso que este nome, História de Trancoso, vem dos antigos", p. 76), no universo das histórias de Trancoso registra-se, de qualquer modo, a presença de fontes escritas, versões de episódios das *Mil e uma noites* (outro nome local atribuído a estas histórias) e a presença dos folhetos de cordel.

Mas, se os caririenses identificam o tipo de narrativa como "relato que não é certo", não se trata, evidentemente, de uma mentira qualquer. Alguns requisitos o tornam imediatamente reconhecível: além da dimensão ficcional, há a característica de generalidade, "contraposta à especificidade dos casos em sua referência de acontecimento".

Na prática, a seleção do repertório, explicita o autor, "norteou-se sobretudo por referências fornecidas pelos contadores, que, no próprio ato de nomear as narrativas como 'de Trancoso' garantiram sua especificidade enquanto gênero" (:81). Dentre as formas reconhecidas como tais pela comunidade, incluem-se, então, os contos maravilhosos (sua terça parte), narrativas de cunho exemplar, facécias e contos de mentiras, o ciclo da morte e do demônio logrado, entre outros. Do conjunto de 182 contos recolhidos, o livro traz 27 em anexo, no intuito de "exemplificar a força narrativa e reapontar o imaginário e a visão de mundo do homem caririense" (:119). Esse conjunto, contudo, "embora remetendo ao dado da adaptação exemplar, as marcas ou traços particularizadores de uma produção do conto popular no Cariri, não constituem, necessariamente, exclusividade desta região" (:95-6); inscreve-se no repertório comum ao Nordeste.

2) *"O tempo traz, o tempo leva"*

Uma das propostas do trabalho é o levantamento da atualidade da prática 'do contar histórias' e a determinação do contexto dessa prática. Esse intuito, porém, parece esbarrar com a realidade adversa, pois, já no início do livro, o autor destaca o fato de que todos os contadores mencionam a realidade contraposta de um 'outro tempo', "em que contar histórias tinha lugar e vez..." Este ponto é mais detidamente examinado no item sobre o lugar do conto na economia de diversão.

Na região estudada, o autor constata a perda do hábito e mesmo o desaparecimento na cidade dos momentos propícios de transmissão, fato que revela a alteração no modo de vida como um todo dessas populações. A confirmação dessa inexistência, em confronto com uma demanda existente no passado, remete a alterações significativas quanto ao uso do tempo, uma vez que a interação contador/público requer "um tempo livre, propiciatório, qualitativo" (:68). No lamento do tempo que passou, na afirmação do "tempo de agora" como "de muita desonestidade", o autor aponta no passado "o valor de uma disponibilidade e de uma franquia presentes nas relações, nas quais as pessoas não se subordinam à marcação controlada e rígida de expedientes e relógios". O assunto remete a 'questões de antropologia e história' e, embora sem aprofundá-las, o autor tece algumas considerações interessantes:

Esse 'sistema novo' que substitui o tempo passado é também desejável: as pessoas não estão tanto sob o 'jugo dos ricos', sem direito de escolha sobre onde trabalhar, entre outras coisas. Há TV a granel. E, como indica o autor, "isto remete a outro ângulo da problemática, indicando uma função preenchida pelo conto, função que não está ausente ou não deixou de ser requerida, mas que encontra em outros canais alguma forma de satisfação". Ressalta, nesse ponto, uma seqüência de registros depreendidos da experiência de um informante em que se alinham no tempo as histórias de Trancoso, o verso de feira, os romances, as fotonovelas, as novelas de rádio e a novela de televisão (:73).

O livro deixa, assim, a indagação de "quanto os valores da sociedade de consumo – onde o advento dos meios de comunicação de massa substitui a troca efetiva de experiências representada no ato do contar – poderão interferir no ritmo e na noção de necessidades próprias àquele mundo" (:74).

O comentário mais interessante e relativizador, contudo, se faz ao final dessa digressão, quando o autor comenta que,

> apesar do registro da carência de herdeiros da memória do conto e de sua prática, extrapolando a arte para além do âmbito estrito do conto, no seio dessa gente, se preza a narrativa, fato observável na forma discursiva, fluente e movimentada com que os informantes em geral ritmam os seus relatos (:74).

O exame empreendido no capítulo final utiliza três histórias tomadas como exemplares de três grupos de narrativas. Reino do Vale Verde, Maria Galinheira e Maria Borralheira – apontando os elementos particularizadores de uma fala regional, indicando algumas coordenadas do universo em que se pauta esta memória. Aparecem aqui a hospitalidade, a solidariedade, admoestações sobre os vícios capitais, o ciúme, o comportamento feminino. E, afinal, as conclusões:

> No seio da comunidade narrativa, a circulação do conto popular é suporte de uma fala formadora e universalizante, uma vez que incide sobre valores angulares retransportados ao cotidiano regional, em sintonia com a experiência da tradição. Para que esta transmissão se sustente faz-se necessário que garantias mínimas de sociabilidade se verifiquem (:116).

Com a ressalva de que é pequeno o meu conhecimento sobre os estudos da chamada literatura oral, parece-me que o livro realiza apenas parcialmente os objetivos propostos (vide primeiro parágrafo). Permanece como que a meio caminho entre uma análise formalista, o exame dos enredos coletados a partir *do preenchimento de funções 'proppianas' dos personagens, sua classificação* segundo a nomenclatura proposta por Aarne Thompson e uma exploração efetiva do meio em que o conto se conta – a comunidade narrativa. O problema parece-me residir nesse ponto. O conceito de comunidade narrativa, apresentado como central, define, é certo, uma abordagem que enfatiza a interação contador/público e, por conseqüência, o meio social onde essa interação se dá. Seu potencial analítico é, contudo, pouco explorado, seja por razões metodológicas, seja pelo fato de o autor se deparar com a realidade de uma memória em estado latente, onde inexiste a interação contador/público tão valorizada outrora. É paradoxal, mas parece que estamos diante de uma comunidade não-narrativa. De qualquer modo, mesmo que esta não narre mais, faz falta a demarcação mais clara da 'comunidade' concreta em jogo.

O livro realiza, efetivamente, e de modo interessante, um levantamento e uma discussão da memória latente de um universo social que sustentou um dia as ditas narrativas e a indicação de algumas questões relacionadas à transformação subjacente.

*Mito e poesia popular* é um ensaio extremamente bem escrito que discorre sobre a presença do mito da idade de ouro na literatura de cordel nordestina. O livro nasce da "surpresa de encontrar na boca do povo motivos milenares, tradicionalmente retomados pela literatura culta no correr da História", e o percurso que ele nos chama a acompanhar é o de um delicado deslumbramento diante da grandeza do imaginário popular.

A primeira parte repassa, de modo conciso, as principais interpretações do mito propostas, sobretudo, a partir do século XIX quando se iniciam os estudos de base científica sobre o assunto. Max Muller, Tylor, Frazer, Malinowski, Radcliffe-Brown, Freud, Jung e, mais detidamente, Lévi-Strauss e Peter Munz. Este último oferece, com mais ênfase na dimensão histórica do mito, uma alternativa à interpretação estruturalista e, segundo a autora, "impõe-se praticamente como autoridade absoluta sobre o assunto" (:17). Não se trata, contudo, de definir um

instrumental teórico para uma análise a ser desenvolvida, mas, simplesmente, de mapear esse campo de discussão no intento de chegar a uma definição 'mais ampla' e 'menos imperfeita'. Aqui, como nos demais momentos em que se explicitam interpretações, o autor eleito é Mircea Eliade:

> O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação (:19).

O leitor acompanhará, então, a presença do mito da idade de ouro, relato que localiza a perfeição e plenitude num tempo inicial, ao longo da história humana. Difundido pelas sociedades arcaicas e tradicionais, o mito se desenvolveu também entre os babilônios, os hebreus e os gregos. É contado por Hesíodo e depois por Virgílio e Ovídio. É a esses dois últimos que o mundo ocidental deve a popularidade que a mitologia greco-latina e o mito em questão alcançariam no curso dos séculos.

A lenda do Paraíso Terreste, a versão espacial do mito da idade de ouro, já aparecia na Antiguidade. Essa lenda domina o imaginário europeu na expansão marítima dos séculos XV e XVI. O próprio mito do bom selvagem que se amplia nos séculos XVI, XVII e XVIII é um prolongamento do mito da idade de ouro. Autores como Montaigne, Ronsard, Rousseau, Torquato Tasso, Camões, Cervantes, o cantarão. O mito teria, assim, chegado ao Brasil através dos conquistadores portugueses. E, talvez devido ao fato de ter sido o Nordeste o núcleo inicial da colonização no século XVI, época em que o mito gozava de grande popularidade, é hoje encontrado lá "numa forma mais próxima das versões quinhentistas, trazendo ainda ressonâncias de Virgílio e Ovídio, dos poemas homéricos, da tradição bíblica, das lendas das Ilhas Afortunadas" (:42).

O capítulo II aborda a desconfortável oposição entre o culto e o popular em literatura. De todos os autores trazidos à discussão – Croce, Karl Vossler, Edmundo de Chasca, J. Tynianov (:55-59) – a autora enfatiza dois pontos: a) a distinção poesia erudita/poesia popular não pode fundar-se em conceitos de valor: são ambas arte, cujos limites não são rígidos, que podem distinguir-se [Vossler] por diferentes "atitudes anímicas", que devem avaliar-se por diferentes critérios [Chasca]; b) seu estudo é fundamental para a compreensão do processo literário [Wellerk]. A poesia popular, contudo, possui uma especificidade. Nesse sentido, um primeiro ponto de exame é o papel do poeta popular.

Para o romantismo, movimento ao qual devemos a valorização da poesia popular como criação literária, o poeta não teria uma ação individual e cons-

ciente na produção poética, uma vez que se tratava de uma obra coletiva, expressão direta e genuína da alma do povo. O século XX vem reconhecer a importância do criador individual. Contudo, o fato de a transmissão da poesia popular enfatizar a oralidade torna-a mais impessoal. Esse sentimento "leva o poeta a não se preocupar em preservar sua obra dos remanejamentos que possa sofrer ao difundi-la através do tempo". Cita Menéndez Pidal que traz o exemplo de um poeta medieval, convidando "Qualquier omme que lo oya, si bien trobar sopiere, puede más añadir y enmendar lo que quisiere" (:61). Essa atitude não exclui, contudo, o reconhecimento da autoria. A autora refere-se nesse ponto aos problemas de direitos autorais suscitados entre poetas nordestinos. Esse sentimento, entretanto, seria recente e relaciona-se ao aparecimento do individualismo moderno.

O anonimato seria, portanto, o mais característico da poesia popular:

> o sentimento do autor é escasso ou quase nulo. As obras são refundidas e recriadas com elementos de fontes diversas, como acontece com os poemas da chamada *Bibliothèque Bleue*, a *litterature de colpportage* que, como se sabe, situa-se na mesma linha da nossa literatura de cordel (:62).

Se, efetivamente, o sentimento de autoria é coisa recente na literatura do popular, eis aí um belo tema para uma investigação antropológica dos processos de transformação deste universo. Mas, 'sentimento de autor' é uma coisa e 'existência de autor', outra. A condição de 'portador de tradição' não faz do poeta um depositário de fórmulas. O caráter coletivo da poesia popular está simplesmente no seu cunho social e na especificidade do fato de destinar-se a um auditório diante do qual será recitada ou cantada. Os laços entre o poeta e o seu público são estreitos. A autora conclui:

> Da relação do poeta com seu público resulta a "tensão poética" de que fala Menéndez Pidal: o poeta fala a seus ouvintes e ao mesmo tempo torna-se sensível aos seus gostos e preferências, ajustando o seu próprio gosto ao tom daqueles que ouvem. Isso vai levá-lo a remanejar as suas composições, podando aqui, acrescentando ali, mudando o que for preciso mudar. Daí porque, se a individualidade do poeta popular está por trás da criação da obra, não se pode deixar de levar em conta, ao estudar literatura popular, tanto o artista consciente de sua arte – aquele cuja "lira poética sempre vive ainada" – quanto os poetas refundidores – os que "bien trobar sopieron" – como ainda o público ao qual o seu cantar se destina. Dessa "triple tension artistica entre poeta original, juglares refundidores y oyentes" [Chasca] nascem as obras tradicionais que não podem ser ignoradas pela crítica estética (:69).

O pequeno item sobre 'A interação poesia popular–poesia culta' ilustra a continuidade existente entre essas duas formas literárias. Todo o século XVI é pontilhado por esse fluxo. Veja-se o seguinte trecho, exemplar:

> No Renascimento, os poetas cultos, atraídos pelas manifestações da cultura popular, criaram a 'escola popularizante'. Numa primeira etapa – 1475-1580 – 'los poetas incorporaron a su literatura las canciones populares'; mais tarde – 1580-1650 –, aqueles poetas 'trabajaron y recrearon esos elementos folkloricos hasta fundar una nueva escuela poética' [Magis]. Esta nova escola renovou os procedimentos expressivos, o tom poético, dando forma definitiva a muitas construções métricas. Mas essa poesia assim trabalhada e melhorada pelos poetas cultos voltou ao povo e fez-se folclórica de novo (...). Nesse cruzamento de estilos poéticos, os novos cantos populares, impregnando-se de cultismo, apresentaram uma nítida tendência ao conceptismo – contribuição da poesia de cancioneiro. Como conseqüência, a lírica popular moderna conservou muitos traços da poesia culta e confirmou, além disso, algumas tendências já iniciadas na escola popularizante (:69-70).

Na literatura popular nordestina essa interação tem sido intensa:

> De um lado, prosadores e poetas nordestinos têm ido beber abundantemente na fonte da cultura popular da região, particularmente a partir de Gilberto Freyre e do chamado Movimento Regionalista; de outro lado, a própria literatura popular em verso tem-se inspirado na literatura culta, e muitas obras em prosa já foram 'versejadas' como aconteceu com *Iracema, A escrava Isaura, Quo vadis,* segundo observa Câmara Cascudo (:72).

José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Ariano Suassuna são exemplos dessa identidade entre literatura popular e culta. Finalmente, o capítulo discute a relação da literatura popular nordestina com o cantar dos poetas medievais.

A autora ressalta o caráter eminentemente narrativo da literatura de cordel que a alinharia como herdeira da tradição medieval, mas não a dos trovadores provençais, cuja poesia eminentemente subjetiva se caracteriza pela glorificação da mulher conforme rigoroso código poético. Suas raízes estariam mais ao norte, nas canções de gesta dos trovadores da Normandia, Flandres, Picardia, que cantam os feitos heróicos, as guerras, as lutas entre cristãos e mouros.

A autora rastreia, bem ao gosto difusionista, hipóteses relativas às origens da poesia popular nordestina. Uma primeira confere lugar de destaque à transmissão oral. Os jograis de poesia narrativa já estão em atividade na península Ibérica antes de 1243, cantando os temas da reconquista antiislâmica. As canções de gesta encontram-se no centro de um ativo intercâmbio estabelecido entre espanhóis e franceses do qual, certamente, participaram também os jograis galaico-portugueses. A lenda carolíngia e a própria literatura de cordel teriam aqui chegado "por meio da mais autêntica transmissão oral: o canto dos poetas das ruas e das praças, os jograis de todos os tempos" (:86).

Uma segunda hipótese destaca o papel da literatura culta: "As formas literárias populares que nos chegaram foram oriundas de transformações que sofreram, a partir de 1350, os poemas narrativos com a decadência dos jograis de

gesta, cuja produção se tornou inferior" (:84). Seu repertório ter-se-ia refundido nos romances – poemas mais curtos transmitidos de boca em boca. Até o século XVII, o romance oral goza de grande popularidade entre os literatos, caindo depois num certo esquecimento, para despertar novamente o interesse dos estudiosos no romantismo. A partir de 1900, descobrem-se e publicam-se romances encontrados em várias províncias castelhanas. Os assuntos carolíngios, que constituem o tema dos mais volumosos folhetos da literatura de cordel no Brasil, teriam chegado aqui sob essa nova forma (:86) (ver a menção de Câmara Cascudo à *existência,* no interior do Nordeste, de velhas edições portuguesas da lenda de Carlos Magno).

A autora ressalta também a presença dos contos na literatura de cordel e, em especial, os do gênero maravilhoso, dentre os quais se encontra o 'ciclo das histórias utópicas' relativo aos folhetos que tratam do 'país das maravilhas' ou de 'São Saruê' – nada mais nada menos que a versão nordestina do mito da idade de ouro.

O termo São Saruê é conhecido no Nordeste há muito tempo. Há uma antiga lenda no vale do Cariri, segundo a qual a época da fartura e felicidade dos tempos primordiais teve fim com a chegada do colonizador; esse paraíso seria recuperado no final dos tempos. Manuel Camilo dos Santos, um dos poetas de São Saruê que pesquisou o assunto afirma: "Portanto São Saruê não foi palavra criada por mim (...). Foi apenas disseminada por mim, e foi inventada pela populaça sabedoria humana, para simbolizar um lugar farturoso, a bonança extraordinária, a supersafra. Lugar superabundante, bonançoso, bom e feliz" (:126).

Essa busca de origem é, contudo, relativizada: o que conta, afinal, é "o sentido que o poema assume no seio da comunidade em que é criado e para a qual é criado, enquanto obra literária [...]". E um sentido profundo do mito residiria no contexto de carência do nordestino. Aproximamo-nos aqui das clássicas teses que vêem nas produções simbólicas mecanismos de compensação de carências de outras ordens da realidade. Mas a autora parece ir mais longe quando concentra sua atenção na criação poética propriamente dita. Afinal, como diz Eliade, citada em nota (:139): "O mundo do imaginário não é irreal." O fato da criação é expressamente referido no poema de Camilo, que canta:

> Doutor mestre pensamento
> me disse um dia: – você
> Camilo vá visitar
> o país de 'São Saruê'
> pois é o lugar melhor
> que nesse mundo se vê.

No vôo do pensamento, expressa-se a consciência de uma ruptura com o universo da experiência cotidiana, através da inteligência, da compreensão das coisas secretas, das verdades metafísicas. É a possibilidade da transcendência e da liberdade – uma alternativa fornecida pela faculdade criadora da linguagem poética. E nesse ponto o poeta apresenta toda sua estatura.

Não há no livro análises exaustivas, não há também, coisa cara aos antropólogos, contextos sociológicos precisos. Não é essa, em momento algum, sua intenção. Um outro cenário, contudo, se ilumina indicando questões a meu ver centrais, como a do intercâmbio entre as formas eruditas e populares de arte, ao longo da história. As especulações relativas à transmissão e às origens da poesia popular nordestina, se examinadas sem o viés crítico que as baniu praticamente da discussão antropológica das últimas décadas, fazem saltar aos olhos essa ordem de questões. A presença do mito da idade de ouro no verso do poeta nordestino nos põe, certamente, diante do desafio que as permanências e reinterpretações que cruzam fronteiras espaciais e temporais trazem aos estudiosos da cultura. O livro reluz um brilho suave, que vem da elegância discreta (e apaixonada) com que situa a poesia popular nordestina em meio aos temas da criação e da arte literárias.

Os livros comentados ressaltam a diversidade das possibilidades de leitura no universo do 'popular'. O termo, aliás, parece ser, sobretudo, um referencial para a partida. Seu papel numa possível definição é imediatamente esmaecido pelo instrumental metodológico e teórico com que cada disciplina circunscreve efetivamente o tema eleito. Uma vez alcançado esse ponto, o melhor a fazer parece ser deixar-se guiar por onde e até onde o assunto nos leva. Numa área onde os caminhos são tantos, parece-me fundamental, para quem trilha aqueles indicados pela antropologia, estar atento ao que se passa a seu redor.